



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Dyskretny urok liryki, albo „niedyskrecje” Piotra Sommera

**Author:** Dariusz Pawelec

**Citation style:** Pawelec Dariusz. (2010). Dyskretny urok liryki, albo „niedyskrecje” Piotra Sommera. W: P. Śliwiński (red.), "Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera" (s. 105-112). Poznań : Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

DARIUSZ PAWELEC  
DYSKRETNY UROK LIRYKI,  
ALBO NIEDYSKRECJE PIOTRA SOMMERA

W ogłoszonym w roku 1977 debiutanckim zbiorze pt. *W krzesle* znajduje się wiersz zatytułowany *Babcia*, którego bohaterka:

[...]  
zniżała głos do szeptu  
bolesnej dyskrekcji  
wpadając  
w zadumę  
[...]<sup>1</sup>

Ten bardzo wczesny zapis doświadczenia poetyckiego zwraca uwagę przede wszystkim na kwestię wyostrzonego słuchu, który sytuuje się w centrum tego doświadczenia. Rodzinne spotkanie staje się swoistym ćwiczeniem wrażliwości słuchowej w sytuacji granicznej. I właśnie sytuacje takie zdaje się później Piotr Sommer stwarzać w swoich wierszach, zgodnie z sekwencją zdarzeń uchwyconą w cytowanym fragmencie: od zniesienia głosu (choć niekoniecznie „do szeptu”), przez dyskrekcję (często bolesną), aż do zadumy. Od czytelnika wymaga więc wyostrzonego słuchu, takiego jaki zjawia się u podstaw doświadczenia poetyckiego. Bez tej zdolności słuchania rozminiemy się z wierszem, który pozostanie niemy. „A przecież właśnie dlatego tak wielu rozprawia o umilknięciu poetów – notował Gadamer na marginesach wiersza Johanna Bobrowskiego – że – jeżeli wolno mi tak rzec – nie umie już słuchać rzeczy dyskretnych”<sup>2</sup>.

Co do tego, że poezja Piotra Sommera pełna jest „rzeczy dyskretnych”, przekonywać zapewne nikogo nie trzeba. Już na początku lat 80. recenzentka „Nowych Książek” Adriana Szymańska odkrywała w utworach Sommera „dyskretny urok prywatności”, który ma „wyrzistą barwę emocjonalną, czujemy jednak – pisała dalej – że poeta panuje nad żywiołem uczuć”<sup>3</sup>. Z kolei Stanisław Barańczak, pisząc o tomie *Czynnik liryczny*, zwrócił uwagę na „wytwarzającą się dyskretnie wspólnotę” pomiędzy bohaterem tomu a innymi osobami „zaludniającymi jego świat”. Uwadze Barańczaka nie uszedł także „dyskretny, choć czarny humor”<sup>4</sup> Sommera. Nawet to, co tylko pośrednio wchodzi w relację z poezją Sommera, poddaje się

<sup>1</sup> P. Sommer, *Babcia*, w: *idem, Nowe stosunki wyrazów*, Poznań 1997, s. 15.

<sup>2</sup> H. G. Gadamer, *Czy poeci milkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *idem, Poetica*, Warszawa 2001, s. 100.

<sup>3</sup> Cytowany fragment zamieszczono także na „skrzydelku” w tomie *Kolejny świat*.

<sup>4</sup> S. Barańczak, *Nowa dykcja*, w: *idem, Przed i po*, Londyn 1988, s. 156.

porządkowi dyskrecji, jak np. dostrzeżone przez Piotra Śliwińskiego „dyskretne dialogi”, które z poetą „wiodą liczni twórcy debiutujący w latach 90.”<sup>5</sup>

Na tle tych krytycznych konstatacji tytuł wiersza *Niedyskrecje*, manifestacyjnie otwierającego zbiór pt. *Czynnik liryczny*, wydać się może zaskakujący, także dlatego, że wiersz ten zdaje się wprowadzać, w zgodne przecież z odkrywanym przez komentatorów porządkiem dyskrecji, zasady Sommerowej *ars poetica*:

[...]  
I lubi się jeszcze pewne słowa i te, za przeproszeniem,  
składnie, które udają, że coś je z sobą łączy.  
W tych międzysensach zawiera się cały człowiek,  
włazi tam, gdzie widzi trochę miejsca.<sup>6</sup>

Cytowany wiersz zawiera w sobie w bardzo eliptycznej postaci poetykę sformułowaną słynnej, za sprawą tekstu Stanisława Barańczaka, „nowej dykcji”, nietypowego sposobu poetyckiego mówienia, dla którego krytyk nie znajdował „dokładnych odpowiedników w żadnym nurcie tradycji polskiej”, podkreślając przy tym jednak analogie i różnice wobec poetyk Białoszewskiego i Miłobędzkiej. „W swoim dążeniu do upotocznienia dykcji poetyckiej – pisał Barańczak – Sommer jest, zapewne, bardziej umiarkowany od tych dwojga [...]”<sup>7</sup>. Dobitnie poświadcza ów umiar ironiczna puenta *Higieny* z tomu *Kolejny świat* „pal, ale niewiele, mów, ale nienatrętnie!”<sup>8</sup>. Z umiarem i nienatrętnie stosuje poeta operacje artystyczne kojarzone z lingwizmem, m.in.: grę homonimami i grę na związkach frazeologicznych. W cytowanych *Niedyskrecjach* na pytanie: „Gdzie jesteśmy?”, odpowiada np.:

[...] w piątku, co wypada  
na piątego listopada, w mnemotechnice dni.  
[...]

– w zakończeniu *Spóźnionego listu* przeczytamy:

[...]  
Pamiętam, że pisałem na ten temat wiersz  
który nie wyszedł. Ostatnio –  
ale już spieszę się trochę – piszę  
tylko wtedy, kiedy powinno wyjść,  
albo gdy nie wiem, co wyjdzie, z ciekawości.  
[...]<sup>9</sup>

<sup>5</sup> P. Śliwiński, *Sommerland*, w: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 187.

<sup>6</sup> P. Sommer, *Czynnik liryczny i inne wiersze*, Londyn 1988, s. 7.

<sup>7</sup> S. Barańczak, *op.cit.*, s. 154.

<sup>8</sup> P. Sommer, *Kolejny świat*, Warszawa 1983, s. 51.

<sup>9</sup> P. Sommer, *Nowe stosunki wyrazów...*, s. 55.

– w *A więc to tak z Piosenki pasterskiej*:

[...]  
 Wszystkich pytam o język, roz-  
 Poznaję ich po języku i pokazuję  
 Język, [...] <sup>10</sup>

– i jeszcze dla przykładu początek *Motywów zwierzęcych*:

Powiedzą ci tyle, co kot.  
 Byle im tylko wyszło na  
 dość. Nie wychodząc z domu?  
 (Jakby w kapciach przez rów.)

Bo przecież pierwsza plucha!  
 zimno, kulawa noga psa  
 niechący pęta się pod oknem  
 i topnieje jezdnią.  
 [...]

Działanie najważniejszych lingwistycznych chwytów może być tu w pierwszej chwili trudno wyczuwalne. Nie organizują one bowiem wiersza jako całości bez reszty im właśnie podporządkowanej. Tym niemniej gra homonimem i przetwarzanie frazeologii są oczywiście obecne. Słowa zdają się wpierv zmierzać ku desygnatom i ku „przezroczystości” komunikacyjnej, jak np. w zdaniu „powiedzą ci tyle, co kot”, które ulega jednak nagle nieoczekiwanemu zawieszeniu i nie kończy się tak, jakbyśmy się tego spodziewali, przez co wszystkie słowa wiersza wytrącone zostają z oczywistości swoich odniesień.

W wierszu *Refren* czytamy:

[...]  
 po całym dniu, a więc już kiedy jestem niepotrzebny  
 światu, po który wyszedłem!  
 [...] <sup>11</sup>

W Wierszu apolitycznym:

[...]  
 obejmowała go gwarancja  
 którą wystawił diabli wiedzą  
 kto, bez stempli, bez papierków,  
 na gębę albo i na wiatr,  
 [...] <sup>12</sup>

<sup>10</sup> P. Sommer, *Piosenka pasterska*, Legnica 1999, s. 48.

<sup>11</sup> P. Sommer, *Kolejny świat...*, s. 26.

<sup>12</sup> P. Sommer, *Czynnik liryczny...*, s. 82.

Operacje artystyczne są tu bardzo oszczędne. Polegają np. na wymianie jednego drobnego elementu (przymyka), jak w wyrażeniu „przyjść *na* świat” („świat *po* który wyszedłem”) lub „wystawić *do* wiatru” („gwarancja którą [ktoś] wystawił *na* wiatr”). Wyczuwalność znaku językowego zapewnia drobna, łatwa do przeoczenia zmiana. Nawet zdecydowana przecież dezintegracja słowa, jak w tytule wiersza *Kosy, Drzewina* nie wydaje się szczególnie natrętna, a jej efekty nie przesłaniają rzeczywistości pozasłownej, co przydarza się często w tzw. poezji lingwistycznej. Technikę wierszową Sommera nazwać można lingwizmem dyskretnym<sup>13</sup>. Poeta wsłuchany uważnie w język familijnych i przyjacielskich konwersacji stara się przyłapać język na nieciągłości („składnie, które udają”), aby w niej właśnie, w nowej przestrzeni między słowami, gdzie jest „trochę miejsca”, ujawniać się mogło to, co najbardziej prywatne i ludzkie („W tych międzysensach zawiera się cały człowiek”). Świadome używanie języka wiąże się tu z odkrywaniem w nim luk, przerw, zerwanych połączeń. Ważne jest także stosowne gospodarowanie przez użytkowników języka tym, co znajduje się pomiędzy, jak wprost mówi się o tym wierszu *Ościennosc*:

Zaczynasz używać  
tych samych odległości  
między wyrazami.  
[...]<sup>14</sup>

– albo w *Prowincji*:

[...]  
tylko odstępy między wyrazami nie mają drzewców.  
[...]<sup>15</sup>

Dyskretną i stale doświadczaną nieciągłości języka przeciwstawia się u Sommera marzenie o ciągłości świata i życia. Przybiera ono w jakimś sensie charakter metafor obsesyjnej, ujawnianej w rozmaitych kontekstach przez zestaw słów-kluczy, jak to ma np. miejsce w wierszu *Krajobraz z gałązką*:

Jesteśmy z sobą powiązani  
niewiadomymi nićmi, ściąganiem  
czerwonych ciałek obszywających glob.  
[...]<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Pisałem o tym w szkicu: *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, w: „Poznańskie Studia Polonistyczne”. *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, Poznań 2006, s. 7-21.

<sup>14</sup> P. Sommer, *Nowe stosunki wyrazów...*, s. 41.

<sup>15</sup> P. Sommer, *Kolejny świat...*, s. 53.

<sup>16</sup> P. Sommer, *Czynnik liryczny...*, s. 12.

W wielu wierszach powracają obrazy zszywania, nici, ściegu. W *Odwiedzinach*: „matka całą noc / zszywała deszczem koszulę Heńka. / Stara maszyna do szycia szarpała nitkę”<sup>17</sup>. W innym z tekstów *Kolejnego świata* „skrzydła, obramowane czernią, / wisiały na nitkach”<sup>18</sup>. W wierszu-trenie pt. *Biały bez* „dalszy ciąg” życia to „nić tkwiąca jeszcze w maszynie”<sup>19</sup>. W innym miejscu znajdziemy jeszcze „nitkę zielonego snu”<sup>20</sup>, a także „sen niezależny / który przeszzywał świat”<sup>21</sup>. Jeden z utworów w *Czynniku lirycznym* nosi tytuł *Ścieg*:

Światła dworca i te nad nimi łączą się,  
łączą się dni tygodnia,  
z oddechem wiatr –  
nie ma nic, co się nie łączy.  
[...]

Ciekawe, jak świat  
połączy się jutro i następnego dnia.  
Jeśli w czym innym rzecz,  
może mi powiesz, w czym.<sup>22</sup>

Ciągłości poświęcony został w zbiorze *Czynnik liryczny* wiersz z wykrzyknikiem w tytule *Ach, ciągłość!* Z niepewnością mówi się o niej w tekście pt. *Z roku na rok*:

[...]  
Nie wiemy oczywiście, kto się będzie trzymał mocniej,  
czy ulica Litewska za rok nie zmieni nazwy,  
co da się przenieść dalej, co zostanie,  
ani czy ciągłość to jest siła życia czy języka;  
[...]<sup>23</sup>

Z tej właśnie niepewności („czy ciągłość to jest siła życia czy języka”) bierze się, jak można mniemać, poezja Piotra Sommera. Wiersz, który chce zmieścić trochę życia między słowami („w tych międzysensach”), skoro prawdopodobnie to, że „coś je z sobą łączy” jest wyłącznie efektem złudzenia składniowego. Bo to właśnie „składnia / dyktuje rytm myślenia”<sup>24</sup>, jak czytamy w wierszu *Globus, współrzędne*. Dyskretna wypowiedź poetyckiej, sposobu korzystania z języka, stowarzyszona jest z ewokowaniem w wierszu przeżyć najściślej prywatnych, indywidualne-

<sup>17</sup> P. Sommer, *Kolejny świat...*, s. 16.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>19</sup> P. Sommer, *Czynnik liryczny...*, s. 53.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>21</sup> P. Sommer, *Kolejny świat...*, s. 49.

<sup>22</sup> P. Sommer, *Rano na ziemi*, Poznań 2009, s. 120.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 68.

go zaangażowania i doznań intymnych. Mamy zatem paradoksalnie do czynienia z dyskrecją, która rodzi kolejne „niedyskreje”, co zresztą świetnie tematyzuje przywoływany już wiersz o tym tytule. Dyskrekcja wymaga wszak milczenia w wielu sprawach i umiejętności zachowania tajemnicy. Jednak poetyckie znizenie głosu nawet do najbardziej „bolesnej dyskrekcji” zawsze uwikłane jest w napięcie i nierozwiązywalny antagonizm, który doprowadza w końcu do pytania o to, „czy poeci milkną?”. Związany jest on z odbywającą się w poezji nieuchronną wymianą tego, co ściśle prywatne i domaga się dyskrekcji, na to, co publiczne i pozbawione już aury sekretu.

Cytowany wiersz pt. *Babcia* wprowadza czytelnika za zamknięte drzwi pokoju, w którym rozgrywa się wpierw groteskowo, później dramatycznie, rodzinny spektakl starości i choroby, zrywania łączności ze światem:

obiegala  
truchcikiem pokój  
od pieca w rogu  
do starej trzydrzwiowej  
szafy przy oknie  
stawala przed lustrem  
dzień dobry jak się  
pani miewa mówiła  
kiwała głową staruszka  
w lustrze też kiwała  
głową ja byłem  
panem olesiem dwudziesto-  
czteroletnim kuzynem  
zmarłym na suchoty u  
wód i na tyfus  
w getcie  
[...]

Wiersz kończy się słowami:

[...]  
mama  
wtedy plakała<sup>25</sup>

Napięcie pomiędzy prywatnym, domowym, zamkniętym a tym, co publiczne, pod-słuchane, otwarte dla naszych oczu, byłoby w tym wypadku zupełnie nieznosne, gdyby nie świadomość, że mamy do czynienia z tworem literackim, czymś tak-a-nie-inaczej językowo ukształtowanym. Niedyskrekcja, jakiej doświadczamy, jest w gruncie rzeczy pozorem. Nieprzyzwoity charakter wymiany najściślej prywatne-

<sup>25</sup> P. Sommer, *Nowe stosunki wyrazów...*, s. 15.

go na publiczne ustępuje bowiem miejsca czystej dyskrekcji samego powiadomienia poetyckiego. Nie istnieje przecież dla nas to, co zostało rzekomo wystawione przez poetę na widok, lecz jedynie ekspresja językowa, która stwarza efekt intymności<sup>26</sup>. W tym sensie intymność czy nasycenie życiem są tym, co pozostaje po wygaśnięciu wiersza, a nie tym, co go na zasadzie oryginału poprzedzało i co wiersz miałby tylko naśladować. Przyznanie racji zdaniu mówiącemu o tym, że „Sommerowe «minimum wiersza» to jednocześnie «maksimum życia»”<sup>27</sup> możliwe jest dopiero po uznaniu tej prawidłowości w relacji między wyrazem (ekspresją) a intymnością. Decyduje o niej uznanie źródłowego charakteru języka jak bytu-dla-innego. Poetyckie zniżenie głosu, owe „minimum wiersza” umożliwia zaistnienie tego, co życiowe w zgodzie ze znanym Heideggerowskim odwróceniem i parafrazą jednego z wersów Stefana Georgego: „«Jest» wylania się tam, gdzie przepada słowo”<sup>28</sup>. Dotykamy tutaj, z konieczności, próbując wnikać w swoistość poezji Piotra Sommera, komentowanej przez Vattimo kwestii rozbicia słowa, które to rozbicie właśnie pozwala dostrzec „bycie” w języku poezji<sup>29</sup>. Wiersze Sommera zmuszają do zastanowienia się nad fundującą je koncepcją języka. Wczytując się w nie uważnie, trudno oczywiście o jednoznaczny wybór. Możliwe jest raczej odnajdywanie mocniejszych akcentów w balansie między koncepcją przedstawieniowo-referencyjną a jej oddaleniem albo „obaleniem”. W zgodzie z tą pierwszą język poetycki „posiada te same cechy nie-istotowości języka przedstawieniowego”, czyli „zużywa się i rozbija w swym odwołaniu do rzeczy, kiedy rzecz jest (już) uobecniona”<sup>30</sup>. Jeśli jednak w rozbiciu słowa poetyckiego nie chcemy widzieć tylko „referencyjnego przesunięcia” (zniknięcia znaku w obecności oznaczanej rzeczy)<sup>31</sup>, to musimy „dostrzec w poezji miejsce uprzywilejowane względem doświadczenia potocznego”<sup>32</sup> i uznać przy tym jej „monumentalność”, rozumianą także jako to, co „trwa w formie zaprojektowanej jako maska pośmiertna”<sup>33</sup>. Jak pisze Vattimo:

Poetyckie reguły formalne, poczynając od rytmu i rymu, a kończąc na wyrafinowanych chwytach, za pomocą których dwudziestowieczne awangardy chciały zrobić z poezji język «źródłowy», są środkami, mającymi prowadzić do monumentalności poezji<sup>34</sup>.

<sup>26</sup> Pisze o tym zjawisku gruntownie E. Kuźma, *Od wyrazu do intymności*, w: *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice 2006, s. 9-20.

<sup>27</sup> P. Śliwiński, *op.cit.*, s. 184.

<sup>28</sup> M. Heidegger, *Istota języka*, w: *idem, W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 196.

<sup>29</sup> G. Vattimo, *Rozbicie słowa poetyckiego*, w: *idem, Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 57-69.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 66.



A monument taki bynajmniej nie jest „odciskiem pełni życia, lecz *formułą*”, która ma trwać w czasie, przekazywać siebie. Formułą, także „w znaczeniu, w którym termin ten określa zużyte, nie pełne [już], wyrażenia językowe”<sup>35</sup>.

Dostrzegana od lat oryginalność, odmienność, zwłaszcza na tle rodzimej tradycji, modelu mówienia realizowanego w wierszach Sommera, opisywana przede wszystkim przez takie jego cechy, jak: „charakterystyczne rozluźnienia, sprozaizowanie i «upotocznienie» własnej dykcji”, „anegdotyczność i sytuacyjność”<sup>36</sup>, może być rozumiana w kategoriach sprzeciwu wobec przyrodzonej monumentalności poezji. Oczywiście skrajnym wyrazem takiej postawy musiałoby być zamknięcie, odmowa powiadamiania o świecie w przestrzeni poezji. Pozostając natomiast w tej przestrzeni, zawsze będzie dawał o sobie znać „wysiłek, jaki poeta wkłada w tworzenie poezji, w jej cyzelowanie, ciągle udoskonalanie”, w którym to wysiłku zawiera się, jak rzecz określa Vattimo: „antycypacja istotowej erozji, której czas poddaje dzieło, *redukując je do monumentu*”<sup>37</sup>. Urok liryki Sommera bierze się zatem z podjęcia niemożliwego do spełnienia zamiaru: zachowania pełni życia w formule i monumentalności. Poeta chce oszukać przeznaczenie, zniżając głos nawet do „bolesnej dyskrekcji”, uczy nas „słuchać rzeczy dyskretnych”:

[...]  
Czytaj, jakbyś miał słuchać,  
nie rozumieć.<sup>38</sup>

Tak brzmi puenta *Piosenki pasterskiej*. Sommer-poeta stara się za wszelką cenę pozostać po stronie życia, m.in. tworząc w obrębie mowy poetyckiej iluzję słowa, które „zużywa się i rozbija w swym odwołaniu do rzeczy”. Szuka w poezji miejsca na antymonumentalność, wpisując w wiersze takie np. deklaracje dotyczące języka:

[...]  
– Więc ja  
po prostu posługuję się nim,  
posługuję się tym, co jest.  
[...]<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 68.

<sup>36</sup> S. Barańczak, *op.cit.*, s. 153.

<sup>37</sup> G. Vattimo, *op.cit.*, s. 68.

<sup>38</sup> P. Sommer, *Piosenka pasterska...*, s. 23.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 33.